GUERNICA
ICONA DI PACE

MOSTRA AL SENATO
IN OCCASIONE
DEL 70° ANNIVERSARIO
DELLA FIRMA
DELLA COSTITUZIONE ITALIANA

Senato della Repubblica



GUERNICA
ICONA DI PACE

LO STRAORDINARIO
CARTONE DI PICASSO
DA CUI È NATO L'ARAZZO
OGGI ALL'ONU

MOSTRA AL SENATO
IN OCCASIONE
DEL 70° ANNIVERSARIO
DELLA FIRMA
DELLA COSTITUZIONE ITALIANA

Senato della Repubblica

INDICE

Guernica icona di pace
Mostra e opuscolo a cura di Serena Baccaglini

Gli aspetti grafici ed editoriali sono stati curati
dall'Ufficio delle informazioni parlamentari,
dell'archivio e delle pubblicazioni del Senato

Le pubblicazioni del Senato sono disponibili
gratuitamente online in formato elettronico
www.senato.it/pubblicazioni
La versione su supporto materiale è disponibile
presso il Centro di *In*-Form@zione - Libreria multimediale
Via della Maddalena 27, 00186 Roma
e può essere richiesta per posta elettronica
libreria@senato.it

PRESENTAZIONE

La contemporanea presenza, nei locali del Senato della Repubblica, di una mostra dedicata al cartone di *Guernica*, capolavoro universalmente riconosciuto di Pablo Picasso, e di un'esposizione che rende omaggio ai Settanta anni della nostra Costituzione, è una fortunata coincidenza che non può non interrogarci sul tema della guerra, così terribilmente attuale, e – nel contempo – impegnare la nostra coscienza a ripudiarla come recita il dettato costituzionale all'articolo 11.

La guerra, in qualsiasi epoca avvenga o sia avvenuta, porta con sé solo urla, angoscia, dolore e la disperazione di persone sopraffatte dalla violenza.
Sentimenti che Picasso, sconvolto dal bombardamento sulla cittadina basca di Guernica da parte della Legione Condor tedesca il 26 aprile 1937, seppe così ben esprimere nel dipinto che da questa località prese il nome, al punto da farlo diventare, con la sua forza evocativa, un autentico *manifesto contro la guerra*.



Particolare del cartone di Guernica

Non solo: Picasso, creando *Guernica*, elaborò un profondo e personale processo di sdegno civile per quanto stava accadendo nell'Europa totalitarista di quegli anni, sfociando a poco a poco in un impegno sociale sempre più maturo e capace di opporsi, con la propria arte, alla barbara violenza della guerra.
E, soprattutto, con questa opera Picasso volle fare un vibrante appello al variegato mondo dell'Arte affinché *non girasse mai la testa dall'altra parte* dinanzi ai germi di disumanità che ogni conflitto porta con sé, ma facesse sempre sentire la propria voce e sapesse, attraverso la bussola della *cultura* – ovvero del rispetto della diversità, del dialogo e dell'ascolto –, indirizzare l'uomo verso la pace, che non è la mera assenza di guerra, bensì il più alto tra i valori della convivenza umana.

Appello che, oggi – forse ancora più di ieri –, mantiene la sua forza ed evidente attualità.
Abbiamo bisogno di opere che sappiano scuotere le nostre coscienze, che sappiano essere un faro per noi e per i nostri figli per non farci perdere la giusta rotta, quella di essere portatori di quell'inestimabile valore che è la Pace.

Siamo onorati e orgogliosi di ospitare, per la prima volta in Italia, il cartone di *Guernica* che Picasso preparò per realizzare l'arazzo oggi esposto nella sala del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite, a New York. Una icona di pace, un continuo monito contro la guerra, nel luogo simbolo che, dopo gli orrori della Seconda Guerra mondiale, le Nazioni vollero per aiutarle a mantenere la pace tra loro.

Pietro Grasso
Presidente del Senato della Repubblica

2017 GUERNICA ICONA DI PACE

Finché le porte
cadano dell'odio
(P. Neruda)

Guernica è un'opera speciale, lo si avverte dal primo sguardo: un'opera monumentale di 27 metri quadrati che non entra nella sua totalità in una sola pagina di un libro. Tutti i personaggi che la animano sono più grandi che in natura, sono situati in uno spazio chiuso, in totale assenza di colore, sei esseri umani e tre animali assemblati in modo che diano subito al primo impatto la sensazione di un mondo in cui domina l'angoscia. Scopriremo che si tratta di un'opera autobiografica di uno spagnolo in esilio: il genio Picasso, divenuta un'icona per il mondo intero.

Il Cartone che ho riscoperto dopo anni di ricerca e che vediamo esposto in una sede così prestigiosa, il Senato della Repubblica, nasce dall'olio di *Guernica*, oggi stabilmente al Museo Reina Sofia di Madrid, ideato e creato in soli 33 giorni dopo il bombardamento terribile del paese basco di Guernica nell'aprile del 1937 ed esposto all'Expo di Parigi nello stesso anno.
Il Cartone invece viene creato 18 anni dopo, nel 1955, quando Nelson Rockefeller stimola Picasso a rifare quell'opera, che aveva subito attirato l'attenzione del mondo intero per la sua forte carica emotiva, la più drammatica denuncia contro gli effetti devastanti della guerra, di ogni guerra!

Guernica è un'opera caratterizzata da unicità che non si riscontrano in altre opere: Dora Mars, fotografa di talento allora compagna di Picasso, registrerà con oltre tremila foto la nascita dell'olio, dell'idea, il suo svolgersi, i suoi mutamenti, così che possiamo seguire il percorso creativo dal primo colpo di pennello alla sua stesura finale. È forse l'opera più documentata della storia: noi possiamo vedere attraverso queste foto quello che oggi non è più visibile in quanto l'olio, a differenza del disegno, consente di correggere e rielaborare l'immagine.

Inoltre questo Cartone, che deriva dall'olio, non solo viene fatto su carta da pacchi, in 6 strisce larghe come il telaio, per essere modello e guida per la tessitura dell'arazzo oggi all'ONU, ma sarà il primo di una serie di 26 cartoni dai quali nasceranno altrettanti arazzi, un progetto unico nell'arte del Novecento. Picasso firma tutti i cartoni e gli arazzi accanto al logo di Cavalaire, l'*atelier* di Jacqueline de la Baume Dürrbach, la geniale artista "dalle dita d'oro" capace di "tessere un dipinto" trasformandolo in arazzo. La sua straordinaria abilità conquisterà Picasso che affermerà che solo i Dürrbach avranno la sua autorizzazione a trasformare le sue opere in arazzi e ne ordinerà per sé alcuni, come le *Demoiselles d'Avignon*, affermando che «le tue *Demoiselles* tessute sono più belle delle mie dipinte»[1].



In una rara foto di Edward Queen del 1960 Picasso nel suo atelier *a "la Californie" ha davanti a sé l'arazzo delle* Demoiselles d'Avignon.

L'archivio Rockefeller a New York conserva memoria dell'accordo che avrebbe coinvolto Nelson Rockefeller con Picasso e Jacqueline de la Baume Dürrbach per 18 anni dal 1955 al 1973, anno della morte di Picasso, e che vedrà nascere una collezione unica in cui i capolavori del grande artista verranno trasformati in arazzi per poter portare alla gente la bellezza! Rockefeller crede nel "potere trasformativo dell'arte"[2], nell'importanza nella vita di ogni giorno della bellezza[3], forza spirituale e fonte di ispirazione continua per ognuno di noi[4].

La bellissima lettera, citata integralmente nel testo che la curatrice della collezione Rockefeller, Cynthia Altman, ci ha donato per il catalogo di questa mostra, è straordinaria. Qualche anno prima della morte di Picasso, Rockefeller lo ringrazia e con grande intensità, vorrei dire con commozione, afferma quanto l'arte del grande artista abbia migliorato la sua vita.

La passione per l'arte moderna conduce Nelson Rockefeller a collezionare opere dei grandi del Novecento, ma Picasso rimane il suo favorito come egli stesso dirà: «…of all of them Picasso was always my favourite. His restless vitality, and constant search for powerful new forms of expression, combined with his superb craftmanship and sense of colour and composition, have remained as unending source of joy and satisfaction to me»[5] (... di tutti loro, Picasso è stato sempre il mio preferito. La sua inesauribile vitalità e costante ricerca per nuove potenti forme di espressione, unite alla sua superba maestria e senso del colore e della composizione, sono rimaste per me infinita fonte di gioia e di soddisfazione).

La sua missione diviene quindi quella di condividere la gioia e l'apprezzamento per l'arte e, come afferma l'amico e primo direttore del MoMA Alfred H. Barr jr, Nelson ha bisogno dell'arte come nessun altro uomo e ribadisce anche la sua "undaunted insistence" (insistenza imperterrita) nel rendere disponibile con grande generosità quanto da lui collezionato.

Rockefeller negli anni Cinquanta aveva acquisito alcuni arazzi da Marie Cuttoli (1879-1973)[6] figura di grande

---

[1] Affermazione che Jacqueline annota sul suo *cahier d'atelier*, con l'ordine di Picasso di tessere per sé due arazzi delle *Demoiselles*, che vedremo nel suo *atelier*.

[2] Cynthia Bronson Altman, Luanne McKinnon, *Nelson Rockefeller's Picassos, Tapestries commissioned for Kykuit,* San Antonio Museum of Art, 2014, p. 15.

[3] Ivi, p. 16 «…from drab duty to radiant living» (dallo squallido dovere ad un vivere radioso).

[4] «Rockefeller believed that great art had the power to speak to the widest possible public» (Rockefeller credeva che la grande arte avesse il potere di parlare al pubblico più numeroso possibile), Katherine Crawford Luber, Kelso Director, in *Nelson Rockefeller's Picassos*, cit., p. 11.

[5] Ivi, p. 18.

[6] Dominique Paulvé, *Marie Cuttoli*: *Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Paris, Norma, 2010.

spessore per lo sviluppo della tessitura francese nel XX secolo, che aveva organizzato nel 1936 una mostra con 16 arazzi a New York cui Picasso aveva contribuito con 12 cartoni, sostenendo il progetto della Cuttoli.
Nelson Rockefeller da lei acquista vari arazzi e disegni per arazzi e nel 1952 acquista un arazzo di Picasso, *Edipo e la sfinge* (1934) confermando la passione dei Rockefeller per quest'antica arte, che ha un suo proprio linguaggio, distinto da quello della pittura e dell'affresco.

Questi arazzi erano prodotti dai laboratori di Beauvais, Aubusson e Gobelins: Picasso non aveva ancora scoperto l'Atelier Cavalaire di Jacqueline de la Baume Dürrbach.
Nel 1951 Picasso incontrò la Dürrbach ad una mostra al Musée de l'Annonciade a Saint Tropez e intuì subito la capacità creativa di quest'artista che nel 1954 creò il suo primo arazzo per Picasso dall'opera *Harlequins* del 1920.
L'anno dopo la grande impresa di *Guernica*!
In questo *atelier* furono tessuti tutti gli arazzi dai capolavori di Picasso definiti "vibrant translations" quindi elaborazioni capaci di tradurre la stessa vibrante forza delle opere di Picasso. Questa straordinaria collaborazione ventennale, «une communion artistique choisie et réussie»[7] (una comunione artistica scelta e riuscita) che vide la produzione di 26 arazzi, finì solo con la morte di Picasso nel 1973.

Il cartone di *Guernica* quindi è non solo un *unicum* ma il punto di partenza di un progetto irripetibile, che ha qualificato la fase finale della vita di Picasso, che ha saputo mettersi in gioco, riprendere e trasformare i suoi capolavori tramite un'arte antica, diversa ma di grande fascino, tanto da esserne alla fine lui stesso conquistato.
In una lettera dell'"editeur" per le commissioni degli arazzi, Petronella Van Doesburg, del 13 febbraio 1956, si afferma che «Picasso finds the tapestry a masterpiece» (Picasso trova l'arazzo un capolavoro) e la sua soddisfazione era tale ("enchanté" la parola usata) da affermare che solo i Dürrbach avrebbero in futuro potuto tessere le sue opere.

[7] Dal documento di valutazione, marzo 2017, dell'esperto accreditato SVV Laurent-Adrien Asselineau in cui viene descritta la collezione dei 26 cartoni definita «veritable trésor de l'histoire de l'art contemporaine intacte avec les si nombreux témoignages, documents et photos qui définissent sa realité» (un vero tesoro della storia dell'arte contemporanea intatto con le sue numerose testimonianze, documenti e foto che definiscono la sua realtà).

L'arazzo fu il primo ad entrare nella collezione di Nelson Rockefeller, che subito dopo venne nominato Governatore di New York, e lo seguì ad Albany dove venne installato nella Executive Mansion, che ospitò successivamente dieci arazzi, che vennero esposti durante le tre nomine successive come Governatore.

Questo quindi l'inizio di una storia meravigliosa, che ci mostra la capacità di Picasso di evolvere, di esplorare non solo mezzi diversi ma anche sentimenti nuovi quali il dolore e la desolazione che la guerra provoca in ogni uomo. Fino ad ora era stato preso dalla sua arte, aveva provato stili diversi, era concentrato sulla sua forza creativa. Il tragico bombardamento della città basca lo costringe ad aprirsi all'uomo e alla sua storia, a esprimere la sua partecipazione appassionata al dolore umano e il suo furente giudizio morale sulla violenza, come possiamo vedere negli oltre 40 disegni preparatori dell'opera in cui gli occhi prendono la forma delle lacrime e le bocche con la lingua appuntita urlano un dolore che sentiamo acuto e lacerante.

La rara immagine di Jacqueline davanti all'arazzo di *Guernica* originato dal nostro Cartone (pp. 12-13) è straordinaria e ci comunica la capacità di questa artista di elaborare un'opera di questa complessità, accettando una notevole sfida, tra due personaggi impegnativi come Picasso e Rockefeller. Si deve a lei e al suo confronto creativo con Picasso, il passaggio dai tre colori, bianco nero e grigio del Cartone agli undici colori dell'Arazzo e l'invenzione di un complesso metodo per unire le strisce tessute, senza che si vedessero i punti di giunzione, per assecondare Picasso, la cui direzione e supervisione sono state costanti. *Guernica* sarà quindi l'unico cartone "cucito" mentre gli altri saranno "weaved without sewing" (tessuti senza essere cuciti). L'archivio Rockefeller conserva i dettagli dell'accordo con l'approvazione ("total agreement") di Picasso. Jacqueline scriverà[8] che ogni dettaglio aveva sempre l'approvazione di Picasso!
In una lettera successiva Van Doesburg parlando del-

[8] «We never send a tapestry without showing him (Picasso) for approval» (Noi non mandiamo mai un arazzo senza averlo mostrato a Picasso per avere la sua approvazione). Rockefeller Archive Center, NAR Art files, box 27, folder 230, from San Antonio Museum catalogue.



Con l'autorizzazione degli eredi Dürrbach

l'arazzo *Déjeuner sur l'herbe* scriverà che Jacqueline non può tessere perché Picasso è malato e riferirà[9] che Picasso preferiva l'arazzo al suo dipinto. Una collaborazione quindi speciale in cui Picasso stesso finirà per apprezzare il complesso lavoro di trasformazione delle sue opere in un mezzo totalmente diverso da quello originario (olio su tela) che consentiva inoltre numerosi vantaggi: era più agevole spostare gli arazzi rispetto alle tele dal momento che si potevano arrotolare e si prestavano ad una grande varietà di allestimenti.

Quando Rockefeller lasciò Albany nel 1974 gli arazzi inclusa *Guernica* furono installati nella sua residenza di Kykuit nello Stato di New York. Nel 1985 Mrs. Rockefeller, sei anni dopo la morte di Nelson, decise che l'arazzo di *Guernica* fosse installato alle Nazioni Unite perché il suo messaggio potesse essere continuo, con una targa che dice: «In memory of Nelson Rockefeller and of his faith and support of the United Nations».

[9] «Picasso prefers this tapestry to his own painting…» (Picasso preferisce questo arazzo al suo stesso dipinto). Rockefeller Archive Center, NAR Art files, box 27, folder 227.

LEGGERE GUERNICA

L'arte non si legge come un testo, non si può spiegare ma è affascinante imparare a guardare un'opera d'arte: *Guernica* non è una semplice illustrazione di un avvenimento ma una successione di immagini estremamente complesse che vogliono comunicarci sensazioni forti.

La scena si svolge in uno spazio chiuso, con una parte enigmatica di tetto ricoperto di tegole al centro. Dal soffitto pende una lampada che forma un'ellisse con punte che disegnano ombre scure sul muro. Dopo una prima impressione di caos notiamo che la costruzione dell'opera poggia su alcune figure dalla forte carica emotiva.

A sinistra la madre, accovacciata a terra, il busto denudato, tiene il suo bambino morto tra le braccia: una scena forte che evoca angoscia e morte. Il volto della madre rivolto verso l'alto urla tutto il suo dolore con occhi a forma di lacrime. La madre che ha perso il suo piccolo esprime il massimo del dolore verso il toro, figura minacciosa che entra nella scena da sinistra verso destra ma gira violentemente la testa in senso opposto, fissando lo spettatore. È impassibile e assente dal dolore che l'umanità esprime attorno a lui.

Alla sua destra un uccello in preda al panico, avvolto dall'ombra, con la testa tesa verso l'alto sembra emettere un grido stridulo. A terra un uomo dalle braccia tese, con un braccio tranciato, la mano sinistra con le dita contratte e il palmo solcato da segni profondi, la mano forse di un lavoratore, mentre l'altra mano è serrata a pugno e stringe una spada spezzata, ma un piccolo fiore spunta da sotto. È un soldato quindi ed anche la sua testa è volta verso l'alto in un grido muto, gli occhi senza vita.

Al centro sotto la luce, un cavallo, l'animale vicino all'uomo al contrario del toro, si contorce dal dolore perché trafitto da una lancia la cui punta fuoriesce dal fianco. Il suo corpo è coperto di piccoli tratti neri, che evocano forse i caratteri tipografici di un giornale. La sua criniera denota che la testa è stata girata a sinistra in un movimento doloroso e dalla sua bocca aperta esce un grido acuto, penetrante.

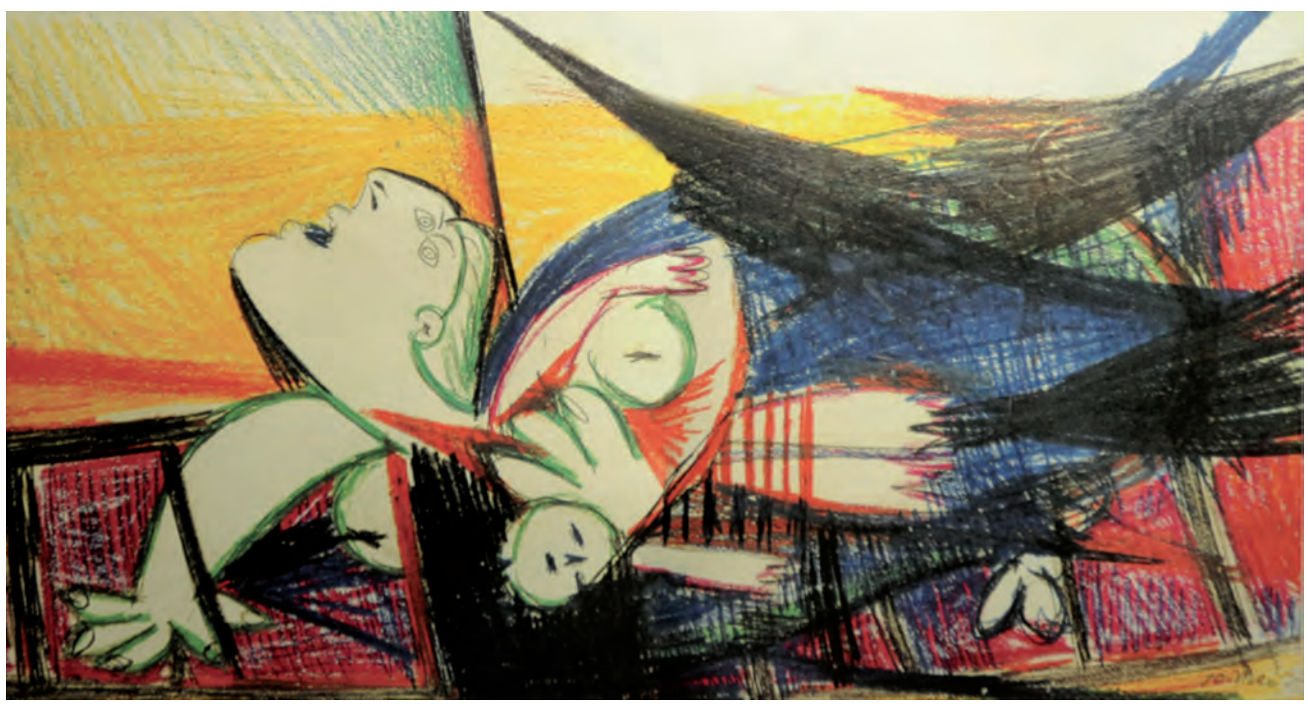
A destra in basso una donna si trascina, un ginocchio a terra quasi oppressa da un peso, alza la testa in un atteggiamento implorante, sembra ferita. Alla sua destra un'altra donna di cui si vedono solo le braccia alzate in segno di supplica e disperazione, sembra avvolta dalle fiamme di un incendio, forse nel tentativo di raggiungere la finestra sopra la sua testa.

La quarta figura femminile è un'enigmatica portatrice di luce che entra quasi fosse aspirata, solo con un lungo braccio teso che regge una torcia. Quindi sei figure principali e quattro di loro tendono verso la sinistra e ci fanno quindi comprendere che *Guernica* si legge all'inverso, da destra a sinistra, all'inverso, come il mondo in guerra che Picasso ci descrive.



Picasso quindi scompone e semplifica i corpi, fraziona lo spazio tridimensionale, moltiplicando i punti di osservazione dell'opera: la lampadina elettrica ci indica che siamo in uno spazio chiuso mentre la parte di tetto in uno spazio aperto, all'esterno. Una visione simultanea, elemento questo proprio del linguaggio cubista, che rende nello stesso tempo i tragici effetti del bombardamento.

Tre sono le immagini drammatiche di morte nell'opera, in tre punti diversi dell'opera. Picasso ha mutato la loro posizione nel corso degli studi preparatori: la madre ad esempio è stata prima immaginata mentre sale una scala, quasi una Madonna che ascende alla croce del figlio morto, poi Picasso ha abbandonato il colore e la ritrae come una novella pietà col figlio abbandonato in grembo in una posizione potente, sotto il toro: il massimo del dolore verso il massimo dell'indifferenza e della crudeltà!

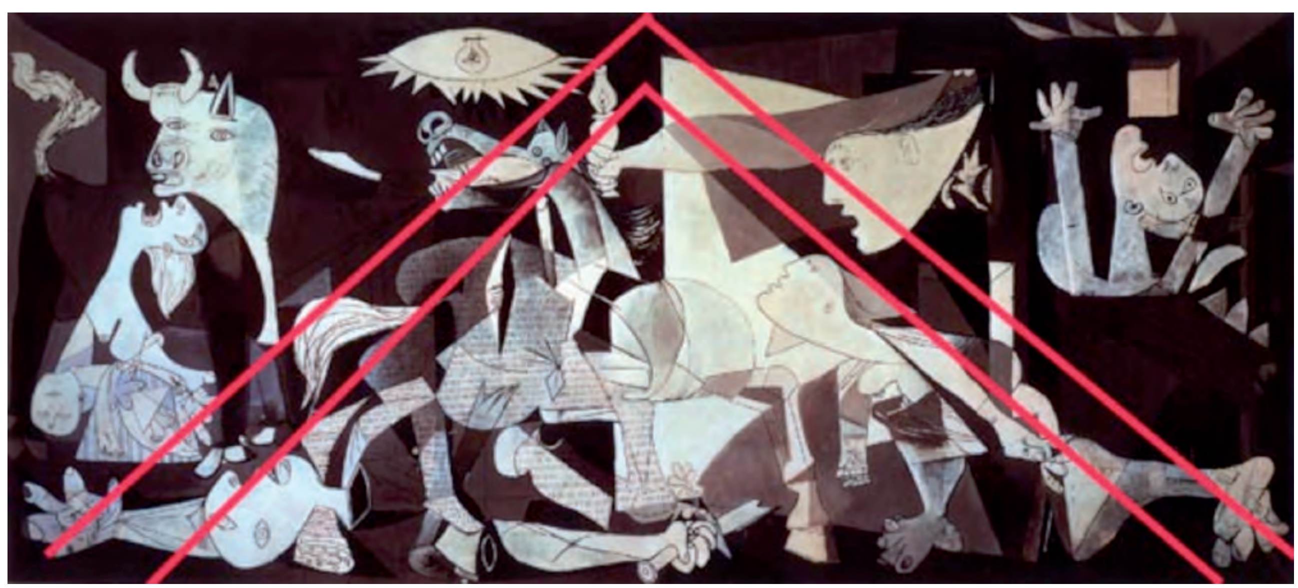




Qui il toro, di cui ci sono molti disegni preparatori, si stacca dalla scena, ignorando il dolore attorno a lui e il suo sguardo inquietante si rivolge dritto allo spettatore. È stato detto che non prende la colpa di quel dramma su di sé ma la rinvia al mondo! Indomito, nella sua immobilità minaccia l'umanità con la sua violenza. Del mondo umano non restano che donne angosciate e animali.
Il disordine ha sconvolto il mondo.
Interessante in questo punto centrale il mutamento di Picasso: prima al centro dell'opera c'era il braccio alzato col pugno chiuso simbolo del saluto dei repubblicani che successivamente toglierà perché l'opera non sia legata ad

Nell'orizzontalità dell'opera, quasi fosse un fregio, l'occhio coglie un triangolo che conduce lo sguardo verso l'alto, verso la luce: una speranza dopo tanto dolore?

Ad una più attenta osservazione notiamo che questo triangolo mette in evidenza una divisione in tre parti della composizione: la zona sinistra con il toro, la madre e il bambino, la parte destra con la donna tra le fiamme, la parte centrale è dedicata al cavallo ferito e alla portatrice di luce. Il cavallo è l'animale che accompagna l'uomo nella sua lotta contro il male, da sempre, anche nelle tauromachie dove il toro rappresenta la forza bruta contro l'uomo che è il simbolo della forza della ragione.



uno specifico momento storico ma divenga un simbolo universale contro tutte le guerre[10]. Picasso ha scelto quindi di rappresentare questo dramma sotto forma di allegoria, non utilizzando elementi reali. L'esilio ha reso più doloroso questo conflitto che ha colpito la sua terra e quindi più intensa la sua reazione. Picasso decide di non tacere e di reagire immediatamente, come aveva fatto Goya nel suo *Les executions du 3 mai 1808*, 1814[11], quando ritrae la fucilazione di migliaia di civili spagnoli che si erano rivoltati durante l'occupazione francese in Spagna. Il male che l'uomo fa ai suoi simili è il sonno della ragione che genera mostri, per tornare a Goya. André Malraux scrisse[12] quanto Picasso ammirasse soprattutto quest'opera di Goya, in cui la duplice illuminazione lo affascinava: la luce diffusa della notte e quella precisa e brutale del fascio proiettato dagli assassini.

Importanti i contenuti simbolici non solo per la comprensione dei contenuti specifici ma anche per valutare la valenza dei simboli nell'arte e per comprendere perché *Guernica* è oggi un'icona straordinaria di pace. La bellezza di queste immagini, anche se esprimono violenza e disperazione, sta nelle emozioni che ci vengono trasmesse e comunicate. Ecco quindi la straordinaria potenza ed efficacia con cui emerge il valore della pace per «abbattere i cancelli dell'odio» come scrive Neruda, la bellezza che assume una dimensione estetica ed etica insieme.

Si utilizzeranno le parole dell'artista stesso espresse in una dichiarazione pubblica mentre lavorava sull'opera:

...la guerra in Spagna è la reazione contro la gente e la libertà. Tutta la mia vita di artista non è stata niente di più che una lotta continua contro la reazione e la morte dell'arte. Come si potrebbe pensare, anche per un solo momento, che io possa essere d'accordo con la reazione e con la morte? Quando è iniziata la rivolta, il governo Repubblicano di Spagna, legalmente eletto e democratico, mi ha nominato direttore del Museo del Prado, carica che ho subito accettato. Nel pannello su cui sto lavorando che chiamerò Guernica*, e in tutti i miei recenti lavori d'arte, ho chiaramente espresso il mio orrore per la casta militare che ha sprofondato la Spagna in un oceano di dolore e di morte...*

Di qui l'attualità e l'universalità del messaggio: la violenza di quell'atto brutale investe tutta la cultura dell'Occidente e ci porta a chiederci: dov'è oggi la *Guernica* di fronte alle continue stragi a cui assistiamo? Dove sono oggi le voci di artisti e intellettuali che si levano contro la barbarie della guerra?

Il mondo è pericoloso
non a causa di quelli che fanno del male,
ma a causa di quelli che guardano e lasciano fare
(Albert Einstein)

Serena Baccaglini
Curatrice della mostra

[10] Dora Maars, foto Museo Reina Sofia, Madrid.
[11] Museo del Prado, Madrid.
[12] André Malraux, *Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.

BIBLIOGRAFIA

Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.

Bronson Altman Cynthia, McKinnon Luanne, *Nelson Rockefeller's Picassos*, San Antonio Museum of Art, 2014.

Brunner Kathleen, *Picasso rewriting Picasso*, Black Dog, 2014.

Dürrbach René, *Jacqueline de la Baume Dürrbach*, *Conversations*, Musée Estrine, Saint-Rémy, 2008.

Ferrier Jean-Louis, *De Picasso à* Guernica, Paris, Denoël, 1985.

Gervereau Laurent, *Autopsie d'un chef d'oeuvre:* Guernica, Paris, Paris-Méditerranée, 1996.

Hommage à Pablo Picasso. Peintures, Exh. cat., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1966.

Malraux André, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.

Miller Dorothy, *The Nelson A. Rockefeller Collection: Masterpieces of Modern Art*, New York, Hudson Hills, 1981.

Paulvé Dominique, *Marie Cuttoli: Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Paris, Norma, 2010.

Wells K.L.H., *Rockefeller's* Guernica *and the collection of modern copies*, Journal of the History of Collections, Volume 27, Issue 2, 1 July 2015, pp. 257–277.